

Vida, obra e resíduos de Hilda Hilst: problemas de definição

Marcos de Campos Visnadi

Resumo

A comunicação se destina a apontar alguns caminhos de análise que permitam entender a obra de Hilda Hilst não apenas como conjunto textual, mas também como corpo editorial e projeção da persona da escritora, sendo essas três dimensões intrincadas entre si e marcadas pela intervenção autoral hilstiana. São evocados textos em prosa de Hilst que permitem entrever uma diferença conceitual entre *livro* e *livro tipográfico*; também é feita referência à obra pornográfica hilstiana, que entrelaça a narrativa às questões editoriais e, mais explicitamente que nos textos anteriores, à persona da escritora, sendo exemplar do que Luisa Destri chamou de “sistema de autorreferência” na obra da autora. Por fim, evoca-se a noção de paratexto editorial desenvolvida por Gérard Genette para indicar especificidades da obra de Hilda Hilst.

Palavras-chave

Hilda Hilst; livro; paratexto editorial; autoria

¹ Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista CNPq. E-mail: marcosvisnadi@gmail.com.

A indefinibilidade é uma característica da obra em prosa de Hilda Hilst. Isso tem sido pontuado por diversos críticos, que por vezes propõem um novo léxico teórico para poder descrever os textos da autora, em que categorias como tempo, espaço, narrador e personagem raramente podem ser usadas sem problematização. Mas essa característica não se restringe apenas ao corpo textual. Nesta comunicação, as indefinibilidades do corpo editorial e da figura pública de Hilst como autora serão mobilizadas para indicar como, em sua obra, embaralham-se os limites entre o que é texto, o que é livro e o que é persona.

No conjunto da obra hilstiana, termos como título, livro e volume nem sempre são equivalentes, pois algumas edições tendem a organizar internamente textos de momentos diferentes dessa produção. Assim, títulos como *Pequenos discursos. E um grande* e *Rútilo nada*, embora possuam autonomia análoga à de outros livros de Hilst no conjunto de sua obra, jamais tiveram publicação independente, tendo sido incluídos em edições que os colocaram em relação com outros de seus textos. O primeiro, por exemplo, foi publicado pela primeira vez no livro *Ficções* (São Paulo: Quíron, 1977), que o acrescentava à republicação dos demais textos em prosa da autora (*Fluxo-floema*, de 1970, e *Qadós*, de 1973). Já o segundo foi publicado pela primeira vez num volume que reunia *A obscena senhora D*, de 1982, e novamente *Qadós* (São Paulo: Pontes, 1993). Ambos, enfim, foram republicados juntos em *Rútilos*, na coleção Obras Reunidas de Hilda Hilst (São Paulo: Globo, 2003).

Em certa medida, a indefinição das edições espelha a dos textos, uma vez que *Rútilo nada*, por exemplo, possui menos de vinte páginas (na edição da Globo) que, misturando vários gêneros literários (inclusive uma sequência de sete poemas), dificilmente poderão se adequar a noções catalográficas como “novela”, “conto” ou “poesia”, sendo um típico exemplo do que Alcir Pécora (2010, p. 10) chama de “anarquia dos gêneros” operada pelos textos de Hilst. *Rútilo nada*, assim como outros conjuntos que a autora propôs como *livros*, não corresponde, portanto, ao formato comercial comum de *livro tipográfico* e permanece numa deriva editorial com relação ao suporte que, embora não

o comportamento em sua ficção de unidade, segue lhe sendo homônimo.

O que poderia ser apenas um recurso editorial – necessário dadas as limitações comerciais das editoras e a própria configuração do mercado editorial nacional na segunda metade do século XX – torna-se parte da escrita da autora, que explicita textualmente a precariedade de suas edições no começo dos anos 1990. Naquilo que se convencionou chamar de trilogia pornográfica (composta pelos livros em prosa *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio. Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*), o mercado editorial aparece ostensivamente ficcionalizado e comentado por Hilda Hilst.

Um indício dessa operação pode ser encontrado nas edições de *Amavisse* (1989) e de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ambas do editor Massao Ohno, que trazem intervenções autorais na quarta capa, espaço convencionalmente editorial. Na quarta capa de *Amavisse* – volume de poesia que foi anunciado à época por Hilst como sua “despedida da literatura ‘séria’”, antes de se dedicar a escrever apenas “bandalheiras” (WERNECK, 2014, p. 245) – encontramos o seguinte poema:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”. (HILST, 1989)

O texto faz as vezes de informe biográfico da autora, sinopse do conteúdo do livro e anúncio do próximo lançamento, funções convencionalmente reservadas ao editor, mas distorce essas funções ao lhes dar a forma literária de um poema. Ao tomar a quarta capa para si, é como se Hilst, mantendo a estrutura de publicação comercial que a editora Massao Ohno proporcionava, assumisse as rédeas do livro como objeto tipográfico e deixasse de ser responsável apenas pelo seu conteúdo literário. Ao mesmo tempo,

ela expande esse conteúdo literário para além do miolo, ocupando um espaço do livro que é zona de transição entre o literário e o não literário, mas também é zona “de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”, como observa Gérard Genette (2009, p. 10, grifo do autor).

Já na quarta capa de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a edição traz, como foto que serve para personificar a autora, uma imagem de Hilda Hilst datada de 1936 (aos seis anos de idade, portanto), com um sorriso cujo conteúdo do livro (as aventuras sexuais de uma menina de oito anos narradas em primeira pessoa) nos desautoriza a chamar de angelical e uma inscrição irônica logo abaixo: “Ela foi uma boa menina” (HILST, 1990). Essa foto, como todo o livro, é uma provocação ao imaginário da pedofilia, mas também uma ilustração da menina escritora-prostituta, a nova autora que estaria sendo apresentada ao público. Com sessenta anos de idade e quarenta de trabalho literário, Hilst incorporava assim a menina em início de carreira, projetando-se como uma neófito da sacanagem. Na introdução à coletânea de entrevistas *Fico besta quando me entendem*, publicada em 2013 pela editora Globo, Cristiano Diniz assinala o impacto midiático que a pornografia de Hilst teve na recepção de sua obra a partir daquele momento:

Esse *boom* de entrevistas [no começo dos anos 1990] [...] foi a ocasião em que ela, em grande medida, ajudou na criação e na divulgação de uma imagem que deixou marcas, que ainda ecoam quando seu nome é lembrado. Em outras palavras, uma torrente de afirmações sobre suas “excentricidades” se cristalizou de tal forma que o que vemos se destacar hoje são os mesmos aspectos construídos nos anos 1990: dona de uma inteligência incomum, ousada, desconcertante, provocativa e... “louca”. (DINIZ, 2013, p. 5)

Contudo, comparando declarações da escritora, trechos de suas obras e momentos tipográficos como os citados acima, vemos que, mais do que apenas ajudar na criação e na divulgação dessa imagem, Hilst se tornou autora de si mesma, como sugere Luisa Destri em texto do catálogo da exposição dedicada à escritora no Itaú Cultural, em São Paulo. Destri (2015, p. 15) chama de “sistema de autorreferência” o emaranhado discursivo em que Hilst compõe uma pseudoautobiografia dentro de sua ficção e uma persona

composta de elementos provenientes dos textos assinados por seu nome. A partir de então, a escritora passa a utilizar ostensivamente não apenas o material concreto de seus livros, mas também suas aparições e declarações públicas como parte de sua obra, confundindo os limites entre texto, edição e persona. Identificar essa confusão e entender como ela se opera pode ser importante não apenas para enriquecer a leitura da obra hilstiana, mas também para compreender sua singular recepção na segunda metade do século XX e neste começo já avançado de século XXI.

Referências bibliográficas

DESTRI, Luisa. Hilda Hilst, autora de Hilda Hilst. In: COSTA, Carlos (Coord.). *Ocupação Hilda Hilst*. São Paulo: Itaú Cultural; Ministério da Cultura, 2015.

DINIZ, Cristiano. Com a palavra, Hilda Hilst. In: _____. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.